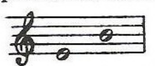
mejor llamarlo *color* o *timbre blanco.* Con el fin de determinar mis ideas sobre el *timbre* claro, sobre su resonancia metálica y sobre la potencia de la que es capaz, no haré sino citar algún notable ejemplo. El *re* de Lablache, al final de "Il Matrimonio Segreto", "*Andiam subito a vedere*"; las notas *re, mi, fa, sol, la,* de Levasseur, en la frase de "Roberto el Diablo", "*Eh quoi! tu trembles déjà*"; el *fa* de Rubini en el pasaje "*Il mio tesoro*"; el *fa* de García al retomar el motivo "*Fin che dal vino*"; por último el *do* de Duprez en "Guillermo Tell". Todas estas notas, tomadas de diferentes partes de la voz de distintos cantantes, son todas del registro de pecho en *timbre* claro. Exagerando mucho este *timbre,* la voz se torna estridente y gritona.

Timbre oscuro, registro de pecho

Contrariamente al anterior, en este registro el *timbre* oscuro consigue un sonido pleno y redondo; es sólo por medio de este timbre que el cantante llega a comunicar a su voz todo el volumen de que es susceptible. Atiéndase bien que hablo de volumen y no de la fuerza y de la cualidad metálica. Este *timbre,* recargado con exageración, vela los sonidos, los sofoca, los torna roncos y sordos.

La acción del timbre es menos sensible en los sonidos bajos que en los sonidos altos de un registro.

Los sonidos comprendidos entre el *mi* y el *si*



revisten un cierto carácter dramático cuando se producen de pecho en toda su plenitud y con *timbre* oscuro. Esto se observa tanto en el hombre como en la mujer, de tal suerte que induce generalmente a error el reconocimiento de su naturaleza. En lugar de observar la influencia del *timbre* oscuro unida a la intensidad, y en condiciones de efecto más favorable que en cualquier otra circunstancia, no se observó sino un caso excepcional, por lo que tales sonidos fueron designados con la denominación de *sonidos mixtos* o *voz mixta* (*sombrée*). La primera cuerda del violoncelo reproduce casi el mismo efecto, aunque más débilmente.

Timbre claro y oscuro, registro de falsete

Aunque, en este registro, la diferencia entre los *timbres* sea tan real como en el registro precedente, el efecto es menos sensible.

Timbre claro y oscuro, registro de cabeza

Este registro toma un nombre característico, aunque, en realidad, no es sino la continuación del registro de falsete. La razón de esta muda es igual a la indicada poco más arriba para los mismos sonidos, casi una octava baja, en el registro de pecho. El *timbre* oscuro los modifica de un modo más sensible y así se ha querido observar un hecho nuevo en donde no hay sino la continuidad del mismo hecho.

El *timbre* oscuro produce, en algunas voces de cabeza, un efecto bastante digno de observación, ya que consigue dar a este registro una pureza y limpidez notables.

Habiendo descrito completamente la voz, pasaremos ahora al estudio de los medios mecánicos que logran la producción de los *timbres.*

Distintas posiciones de la laringe

A través de las observaciones expuestas, resulta indudable que, para la producción de los *timbres,* hay que contar indispensablemente con la forma, los diámetros, la tensión de las paredes, las distintas longitudes a que puede someterse el conducto vocal. Estas condiciones están determinadas: 1) por las diferentes posiciones de la laringe; 2) por los movimientos correspondientes del velo del paladar. Siendo la laringe la base del conducto vocal, debe alzarse o bajarse con el objeto de que dicho conducto se alargue o acorte y varíe su forma, su diámetro y la tensión de sus paredes.

Nuestras observaciones nos demostraron que, cuando la voz recorre en toda su extensión los distintos registros, los movimientos de la laringe se operan en diferentes sentidos según la serie de sonidos pertenezca al *timbre* claro o al *oscuro.*

Cuando en el registro de pecho la voz se emite gradualmente del sonido más grave al más agudo, si el *timbre* es claro, desde el primer momento la laringe ocupa una posición bastante más baja de la que tiene en posición quieta; después, con regulares movimientos ascendentes, a medida que es llevada la voz hacia el agudo, va alzándose progresivamente. Cuando la voz alcanza el extremo del registro, la laringe se dirige hacia el maxilar, determinando un movimiento oscilatorio muy sensible que puede verificarse con el tacto. Las notas producidas en este último período de la ascensión de la laringe son secas y ahogadas. En estos extremos límites de la extensión del registro la cabeza se inclina algo hacia atrás para permitir el alzamiento de la laringe.

El mismo hecho se reproduce cuando la voz recorre los registros de falsete y de cabeza en *timbre claro.* La laringe comienza partiendo de la misma posición baja en que se encuentra para producir el primer sonido profundo de pecho; después sube con movimientos casi imperceptibles, restringidos, poco extendidos, correspondientes a la elevación de los sonidos. En el momento en que la voz alcanza los sonidos de cabeza, la laringe se alza rápidamente hasta el lugar de la deglución; entonces las notas se vuelven áridas y estridentes.

Pero si la voz, recorriendo el registro de pecho, conserva el *timbre oscuro* en todas las notas, la laringe se queda quieta un poco más abajo de su posición de reposo. Este descenso se hace mayormente patente cuando el individuo trata, con un último esfuerzo, de exagerar el *timbre* y de comunicar a la voz todo el *volumen* de que es susceptible. En esta última suposición la laringe se encuentra inmóvil y fijada en el punto más bajo para toda la extensión del registro. Para ayudar a esta posición es necesario inclinar un poco la cabeza hacia adelante. La diversidad de los *timbres* no comienza a hacerse sensible sino hacia el *re*



La laringe toma también esta misma posición baja cuando produce el registro de falsete en *timbre oscuro,* y lo conserva invariablemente, máxime si se trata de aumentar el volumen de la voz. En cuanto a los sonidos de cabeza, la laringe los produce casi siempre volviendo a subir rápidamente; no se podría impedir estos movimientos sino mediante esfuerzos perjudiciales y frecuentemente inútiles para aumentar la voz.

La más ligera modificación en el *timbre* origina necesariamente un cambio en la posición de la laringe. El que desee convencerse haga la prueba de pasar sobre todos los sonidos alternativamente del *timbre* más claro al más oscuro, y observará que la laringe toma posiciones progresivamente más altas o más bajas, según la *claridad* u *oscuridad* del *timbre* emitido.

Los movimientos de la faringe que ya han sido observados corresponden a las diferentes posiciones de la laringe.

Del mismo modo, la faringe, es entre todas las partes que componen el conducto vocal, la que reúne los órganos más importantes, ya que en su conjunto puede principalmente servir de cavidad destinada a modificar los sonidos emitidos por la laringe. Los cambios de forma de que es susceptible son debidos a la acción del velo del paladar y de la lengua. En consecuencia el cantante debe concentrar la atención principalmente sobre estos dos órganos.

El velo del paladar, situado entre la boca y las fosas nasales, puede hacer variar las dimensiones y la forma de estas aberturas por medio de sus distintas posiciones. Al presentarse en medio de la columna de aire, la divide en dos corrientes, una de las cuales podrá adquirir sonido en la nariz, la otra se dispersará por la boca. Estas dos corrientes adquirirán una importancia distinta, según el ángulo de inclinación del velo del paladar. Si éste se eleva hasta una posición casi horizontal, cierra la abertura posterior de las fosas nasales y entonces la columna de aire va a incidir contra el paladar; así, la boca constituirá el canal sonoro. Si la depresión del velo del paladar es completa, la columna de aire se introduce inmediatamente por detrás y sale por las cavidades nasales, únicas capaces de permitir, en ese momento, la salida del sonido. Mientras se realizan estos movimientos del velo del paladar, la lengua sigue siempre la acción de la laringe, con la cual está vinculada. Los movimientos de la lengua y de la laringe se realizan siempre en sentido contrario a los del velo del paladar, de modo que, cuando el velo del paladar se encorva, la lengua, bajo la influencia de la laringe que la atrae, se retrae profundamente a lo largo de la línea mediana de la parte posterior, de modo que la garganta presenta la forma de un huevo. Si el velo del paladar se baja, la lengua se eleva, hinchándose en su base, de modo que ambos órganos pueden acercarse al extremo de establecer contacto. La forma que resulta de este acercamiento es casi similar a una media luna.

Hasta ahora hemos considerado las diversas formas que puede presentar el cuerpo del instrumento a la columna de aire: examinemos ahora los puntos del conducto contra los cuales puede incidir la columna de aire, según la laringe, por sus elevaciones o movimientos oscilatorios recibidos, le imprima una dirección vertical o bien inclinada hacia adelante.

Cuando la laringe está baja, la columna de aire debe tomar una dirección vertical; cuando, por el contrario, se halla elevada, puede, merced a los movimientos oscilatorios más o menos decididos que ha recibido, dirigir la columna de aire, bien contra el arco del paladar, bien contra el velo del mismo, o bien, más adelante aun, contra la parte ósea.

Este canal recorrido por el sonido, adopta a maravilla funciones de reflector acústico o bocina, merced a sus facultades de poderse alargar o acortar, estrecharse o ensancharse, adquirir una forma elíptica o quebrarse en ángulo recto, adoptar, por último, una conformación cualquiera dentro de las numerosas conformaciones intermedias.

Veamos ahora de qué modo se deben emplear los movimientos de la laringe y de la garganta a fin de comunicar distintos *timbres* a la voz.

Timbre claro

Cuando se quiera producir este timbre, comenzando por el primer sonido grave, la faringe se dilata con relación a su estado de quietud; pero, en el momento en que la voz abandona este primer sonido para elevarse hasta los extremos límites del registro en *timbre claro*, todas las partes que constituyen el *istmo de los fauces* tienden a aproximarse, restringiéndose paulatinamente en proporción al grado de elevación de la laringe y de la voz. De hecho, el velo del paladar se baja y la lengua, hasta entonces deprimida a lo largo de la línea mediana hacia la parte posterior, se eleva acercándose al velo del paladar. La forma que estos movimientos van imprimiendo gradualmente al tubo sonoro —de natural muy corto y ligeramente redondeado en toda su longitud— es de una bóveda abollada. La abertura más estrecha de dicho conducto se dirige justamente a la parte inferior de la laringe. La abertura posterior de las fosas nasales se encuentra, en ese momento, libre, a causa del descenso del velo del paladar, descenso que se mantiene durante toda la extensión del registro, en tanto sea conservado el *timbre claro*.

La columna sonora, a causa de la dirección inclinada que le imprime la laringe, se encuentra dirigida hacia la parte ósea y anterior del paladar, de modo que la voz, sin llegar a golpear en las fosas nasales, debe salir pura y con resonancia.

La vocal *a* y las otras dos *e* y *o* largas, son modificaciones del *timbre claro* que imprime al órgano esta conformación.

La disposición general de las partes del órgano vocal analizadas por nosotros, se reproduce también por medio del registro de falsete y de cabeza; de todos modos, el espacio que presenta el *istmo de las fauces* es generalmente menor que en el registro de pecho. Ello se debe atribuir, en parte, a la posición de la lengua, que no comienza a bajarse a lo largo de la línea mediana excepto en los sonidos de cabeza, al mismo tiempo que se hincha en sus lados en tal grado que apenas deja descubrir la úvula.

Timbre oscuro

Hemos dejado expresado más arriba que la diversidad de los timbres no se manifiesta sino hacia el *re*. Para producir el *timbre oscuro*, a partir de dicha nota, el velo del paladar debe alzarse hasta cerrar plenamente la abertura posterior de las fosas nasales, y la lengua, aplanada por el descendimiento de la laringe, adquirir una forma profundamente acanalada. Entonces la faringe tomará la forma de una cavidad alargada, y el cuerpo sonoro habrá, por consiguiente, adquirido una forma larga, curvada en ángulo recto y muy estrechado. La columna de aire, alzándose verticalmente, irá a incidir en el paladar: el sonido se producirá redondo, lleno y *oscuro*, convirtiéndose en lo que se llama, especialmente en Francia, voz mixta o *voix sombrée*. Las vocales *e* y *o* cerrada y la vocal *u* son modificaciones del timbre *oscuro*, al imprimir al órgano estas conformaciones (1).

Débese observar que, en los dos *timbres* que tratamos, el cambio de la intensidad de los sonidos no aporta modificación sensible alguna en los movimientos de los órganos, sucediendo, en cambio, lo contrario en el caso de que el cantante trate de alterar el *timbre*, ya que en el mismo momento el velo del paladar se baja en el timbre *claro* y en el timbre *oscuro* se alza, en tanto que la faringe se dilata. Esta dilatación se hace particularmente sensible cuando el cantante da a su voz todo el *volumen* posible, aunque los sonidos no se produzcan sino débilmente. Este despliegue de *volumen*

(1) La vocal *i* no tiene un carácter propio y, por consiguiente, puede asimilarse igualmente a uno u otro *timbre*.

no puede ser efectuado sino en las condiciones del timbre *oscuro* y por medio de esfuerzos violentos.

Estos *timbres* deben ser considerados como los dos principales. Independientemente de ellos hay gran número de otros, los que, para poder producirse, toman del *timbre claro* o del *timbre oscuro* cuanto requieren para su mecanismo. Por consiguiente, puede observarse que la voz puede asumir variadísimos caracteres, sea al formarse las distintas vocales con todas las modificaciones de las que cada una es susceptible, sea que se emitan simples sonidos bajo la influencia de las pasiones. No hay ninguno de todos estos numerosos caracteres que, una vez ejercitado largamente, no pueda ser reproducido a voluntad.

Entre todos los demás *timbres* nos dedicaremos al estudio de aquellos que, por sus cualidades o defectos, deben ser bien conocidos por el cantante.

Timbre gutural

Cuando la lengua se alza de su base, hace que la columna de aire sea rechazada por la epiglotis y la voz se produce rudamente. Una disposición tal de la lengua puede ser verificada comprimiendo largamente el hueso ioides con los dedos. De esta manera el sonido adquirirá un timbre *gutural* que no se produciría si la lengua no estuviese alzada sobre su base, ni aún bajo la presión de los dedos.

De lo antedicho es fácil inferir que, para corregir el desagradable carácter de este *timbre*, es necesario aplanar la lengua en su base: esta disposición debe ser conservada, en distintos grados, para la emisión de todas las vocales, a fin de que se produzcan todas con sonoridad. En consecuencia, incumbiendo principalmente a la lengua la transformación de la voz en las vocales, por medio de sus movimientos, tendrá que acomodarse a la emisión ayudando a la misma con sus bordes laterales, casi siempre, poquísimo con su parte media y nunca con su base. Es oportuno también advertir aquí que el alejamiento de los maxilares debe ser casi uniforme para la emisión de todas las vocales. De esta manera se producirán todas puras y de un mismo color.

Timbre nasal

Cuando el aparato vocal se coloca en las condiciones que producen el *timbre* claro, la voz puede recibir un carácter nasal, si la columna de aire va directamente a resonar en las fosas nasales antes de ser recibida por la boca. Es beneficioso que se tape la nariz quien desee darse cuenta de si la columna de aire, al salir de la laringe, se dirige hacia las fosas nasales antes de atravesar la boca, o bien va inmediatamente hacia esta última cavidad. En este último caso el sonido será emitido claro y puro, en tanto que, en el precedente, la voz será totalmente nasal.

Timbre redondo

Cuando la laringe toma una posición bastante más baja que aquella que suele tomar para el *timbre claro* y el velo del paladar se alza discretamente, la columna sonora se endereza bastante y va a incidir sobre el centro del paladar: entonces la voz surge clara, sí, pero más redondeada que en el *timbre claro*.

La voz perderá en claridad y ganará en redondez cuando el velo del paladar se alce de manera que no deje más que una ligera comunicación con las fosas nasales. En tal circunstancia la columna de aire inclinada incidirá en el paladar de costado.

Timbre ronco

Si en el momento en que el velo del paladar se halla alzado se aumenta el alejamiento de los pilares, la voz puede volverse ronca y cavernosa.

El timbre cavernoso de la voz aumentará siempre más si se interpone un obstáculo al curso de las ondas sonoras. De ahí que la lengua alzada en punta o los labios entrecerrados bastarán a producir tal efecto.

La hipertrofia, o inflamación de las amígdalas, al presentarse como un obstáculo, puede ensordecer la voz. La juventud ofrece a menudo el ejemplo de un hecho tal, acompañado de la dificultad de formar y extender la voz de cabeza; dificultad, por otra parte, común a los órganos vocales de las mujeres en estado de cansancio.

Se vuelve ronca la voz, también, cuando se consume el aire sin control. Ejemplo de ello son los sonidos producidos por una voz sofocada o por los profundos suspiros. El aire excedente, al friccionar las paredes del instrumento, origina un rumor que contribuye a decolorar el sonido.

Por lo poco que hemos expuesto es fácil concluir que las gradaciones de los *timbres* serán tantas como las variedades de combinación de las condiciones mecánicas expuestas más arriba.

Intensidad, volumen

No hay que confundir la intensidad con el volumen, aunque se encuentren frecuentemente juntas, ya que el acrecimiento de intensidad no trae siempre consigo el aumento del volumen y un sonido puede ser débil y voluminoso al mismo tiempo.

En principio, la intensidad de la voz depende de la presencia de un cuerpo sonoro (caja acústica). Puede observarse que las vibraciones de una cuerda o de la lengüeta de un instrumento de viento producen siempre un sonido débil, y que para reforzarlo plenamente es necesario acomodar la lengüeta o la cuerda a un cuerpo de instrumento que resuene, con la masa de aire que contiene, al unísono con la vibración. En igual forma, la laringe, separada de la faringe, no produciría sino sonidos secos y estridentes. Los requisitos que constituyen la potencia absoluta de la voz de un individuo son la disposición vibratoria de las cuerdas vocales, las dimensiones de la laringe, del tórax, de los pulmones, de las cavidades de la faringe, de la boca y de la nariz, así como la disposición de estas mismas cavidades para producir los sonidos.

Los físicos atribuyen la intensidad a las compresiones más o menos fuertes que el aire ha recibido en el cuerpo sonoro. Así, cuanto más fuerza tenga el aire al salir del pecho, tanto mayores serán las vibraciones de las cuerdas vocales.

El volumen del sonido, cualquiera sea su grado de intensidad, exige siempre una gran capacidad de la faringe y la posición baja de la laringe, vale decir, las condiciones del *timbre oscuro*.

Así, la intensidad y el volumen difieren en lo siguiente: la primera depende de la emisión mayor del aire y de la amplitud de las vibraciones que ésta puede comunicar a las cuerdas vocales; el segundo de la capacidad del cuerpo sonoro. Para expresar en pocas palabras estas ideas sobre la voz y sus modificaciones, diremos que el instrumento en el cual se produce la voz humana está constituído por tres partes, cada una de las cuales tiene su propia manera de accionar. A saber:

Un fuelle o depósito de aire (pulmones y tráquea);
Un vibrador (laringe);
Un reflector o modificador del sonido (faringe y cavidades nasales y bucales).

Un cantante que quiera dominar las dificultades materiales de su arte deberá poseer el mecanismo de todas estas partes de modo de poder aislar o combinar la acción según las necesidades.

ESCUELA DE GARCIA

TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO

PARTE PRIMERA

DE LA EDUCACION DEL ORGANO VOCAL

CAPITULO I

OBSERVACIONES GENERALES

DISPOSICIONES DEL ALUMNO

Al proponernos examinar las cualidades más necesarias al alumno, contemplaremos especialmente al cantante que quiere dedicarse a la carrera teatral. Un alumno tal deberá no solamente reunir aquellas dotes intelectuales que lo pongan en situación de satisfacer todas las exigencias de la crítica más severa, sino que su complexión debe ser tal de poder sostener todas las fatigas que le esperan en el ejercicio de su arte.

Las condiciones intelectuales más felices son: una verdadera pasión por la música, la aptitud de aferrar e imprimir claramente en la memoria las melodías y las combinaciones armónicas, un alma expansiva unida a un espíritu vivaz y observador. En cuanto a las disposiciones físicas debemos poner en primer lugar la voz, que debe ser segura, simpática, extensa y fuerte: luego el vigor de la complexión que, de ordinario, va unido a la cualidad del órgano.

El que desee elevarse al puesto de artista distinguido debe estar organizado así; pero no se crea que, por rara que sea la reunión de todos estos dones naturales, baste por sí sola a constituir el verdadero talento. Las más bellas disposiciones tienen que ser, para su aplicación, cultivadas y dirigidas por un estudio lento y razonado. Un cantante que no conozca las causas de los efectos y los secretos del arte no revela sino un talento incompleto, empírico.

No basta adquirir superficialmente algunas nociones musicales: los artistas no se improvisan; no se forman más que bastante lentamente: es necesario que su talento se desarrolle por medio de una esmerada educación y bien aplicados estudios. Bastará una sola palabra sobre las ventajas de una sólida instrucción: un artista cuya inteligencia no haya sido cultivada, difícilmente alcanzará a abrazar el conjunto de una parte, a comprender la importancia y descubrir los detalles característicos que otorgan un verdadero y original sello al personaje del drama.

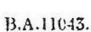
La educación que espera, entonces, al cantante se compone del estudio del solfeo, del de un instrumento y, finalmente, del estudio del canto y de la armonía. También el conocimiento de esta última es indispensable, ya que es por medio de ella que el cantante, sin necesidad de maestro, puede por sí mismo adaptar las diferentes tesituras a su voz, adornar la música, siempre respetando el carácter que se le debe, hacer resaltar la belleza y vivificar el genio del compositor con el propio genio. Basta el conocimiento de la armonía para ponerlo en condiciones de variar sus cantos sin prepararse de antemano, tanto para avivar el efecto cuanto para esquivar con arte la dificultad de algún pasaje en el caso en que una súbita indisposición le prive de una parte de la extensión de su voz. Ello sucede bien a menudo en la carrera teatral y es entonces que se puede juzgar y descubrir los conocimientos del ejecutante. Ay de él, en tales eventos si no domina su arte más que de oído... Sucede entonces que, privado de una parte de sus medios, apremiado por la circunstancia, no logra sino hacer sentir imperfectamente el pensamiento del compositor, si no lo desfigura por completo queriendo cambiarlo, exponiéndose en ambos casos a las burlas de quien lo escucha.

Ocurre a menudo que hay que tener el más fino discernimiento para reconocer en el órgano del alumno la cualidad que puede estar latente, ya que muchas veces se encuentran estas cualidades no desarrolladas, o bien veladas por numerosos defectos que es necesario despejar.

El punto esencial está en constatar desde un principio su existencia. Una vez probada ésta, pacientes y razonados estudios concurrirán siempre a completar su desenvolvimiento.

Examinadas las voces en su estado natural, se encuentran casi siempre toscas, desiguales, débiles, trémulas, escasas o poco extensas: sólo el estudio, pero un estudio intenso e infatigable, podrá lograr la entonación, la depuración de los *timbres*, la perfección y elasticidad de los sonidos. Merced al estudio se evitará la aspereza, se corregirá la incoherencia de los registros, con la reunión de los cuales será aumentada la extensión de la voz. El estudio hará además que se consiga agilidad, cualidad tan descuidada en general. Severos ejercicios deben domar no sólo los órganos rebeldes, sino también aquellos que, arrastrados por demasiada y dañina facilidad, no pueden dominar los movimientos. Esta aparente facilidad se encuentra unida a la falta de precisión, de igualdad (*tenuta*), de seguridad y de aliento; en una palabra, la falta de todos los elementos del acento y del estilo.

No se juzgue al alumno demasiado severamente, aunque se presente bajo infaustos auspicios. Los únicos defectos que deben anular cualquier esperanza sobre su futuro son:



Inteligencia limitada.
Voz y oído falsos (1).
Voz en parte o enteramente ronca o temblorosa.

El alumno que tenga este último defecto, sea constantemente, sea después de breve ejercicio, deja poquísimas esperanzas.

Aquel que, aún después de haber sufrido enteramente la mutación de la voz, sólo tiene una voz delgada, desigual y débil, debe renunciar a la profesión de cantante. Lo mismo puede decirse de quien tenga la garganta constantemente inflamada. A menudo se encuentra en esta parte una considerable hipertrofia de las amígdalas, por lo cual la voz no tarda en resentirse de un tal estado enfermizo, aunque los pulmones y la laringe se conserven perfectamente sanos. Por consiguiente es erróneo creer, como sucede comúnmente, que basta un pecho robusto para lograr una voz fuerte y llena: no basta; se impone que todos los órganos de la voz sean igualmente vigorosos.

Renuncie pues al canto todo individuo de complexión débil y enfermiza, ya que resulta imposible al artista de delicada salud comunicar al canto esa energía que es el carácter primordial de la pasión.

EXCESOS

De todos los instrumentos es la voz humana el más delicado y frágil. Encontrándose los órganos que la producen sujetos a la doble influencia de las causas generales de salud o enfermedad y de todas las pasiones que nos agitan, bien se infiere que se encuentran expuestos a mil distintos peligros. Los cantantes, a quienes tanto importa la conservación de su instrumento, deben conocer la necesidad de delicados cuidados con el objeto de prevenir la alteración o la pérdida total de su voz.

Antes que nada, es su deber evitar cualquier exceso de cualquier género ya que no hay uno solo que no ejerza inmediatamente una acción funesta sobre los órganos vocales. Para limitarnos a aquellos abusos de los propios medios a que puede dejarse llevar el cantante, aún en el simple ejercicio del canto, registraremos como dañinos los siguientes: 1º: el uso demasiado frecuente de los sonidos agudos de pecho y de cabeza; 2º: el incontrolado esforzar de la voz; 3º: la exageración de los *timbres*, principalmente en los cantos ejecutados a plena voz y en sonidos elevados. De los dos *timbres*, aquel cuya exageración resulta mayormente dañina es el *oscuro*, por el esfuerzo que hace constreñir los músculos de la faringe; 4º: reir con la garganta abierta, largos y demasiado animados discursos, gritos, clamores. Excesos similares fatigan el órgano, lo vuelven momentáneamente ronco y, repetidos seguidamente, terminan por destruirlo del todo (2). Ello sucederá todavía más pronto si tales imprudencias tuviesen lugar al aire libre y más aún bajo la influencia de una atmósfera fría y húmeda, de noche especialmente.

Frescura y espontaneidad son las más preciadas cualidades de la voz, pero, al mismo tiempo, son las menos sólidas. Una vez perdidas no se reconquistan más; y el *timbre* empalidece, sin esperanza de recuperar la primitiva belleza. Una voz reducida a tal debilitamiento es llamada *voz rota*. Muchas veces el abuso del estudio puede conducir a no menos graves consecuencias.

---

(1) Esta imperfección no prueba ni la ineptitud a formar sonidos justos, ni una conformación viciosa del oído que le impida distinguir con precisión los sonidos; en cambio sí una insuficiente inteligencia musical. Es, por otra parte, evidente que no debe concebirse una prevención desfavorable contra un alumno que, en el estudio de los primeros ejercicios, no cante entonadamente. Tal defecto no debe en ningún caso ser declarado incorregible, sino después de varios meses de infructuosas tentativas.

(2) Una prueba frecuente de esta última observación la tenemos en los abogados, en los predicadores, en los oradores, en los comandantes militares y en los niños al terminar sus juegos.

PRECAUCIONES

Hay renombrados cantantes que tienen la costumbre de ejercitarse acompañados de un piano más bajo que aquellos que acostumbran a hacer los fabricantes, y más bajo, por consiguiente, que la orquesta. Sin esta precaución, la ejecución repetida de algún pasaje se volvería demasiado fatigosa. Los alumnos que quisieran adoptar este sistema harán bien si, por lo menos, transportan el pasaje a un tono inferior.

Son nocivos a la voz tanto el estudio prolongado de un instrumento cualquiera, como los ejercicios físicos demasiado violentos.

El cantante deberá evitar el cambio brusco de temperatura y, sobre todo, la humedad, cosas todas que no harían sino ocasionarle resfríos y ronquera.

Ejercitarse en el canto en horas demasiado cercanas a las comidas es nocivo para la digestión y para la salud.

Cantar en una habitación sorda, o bien frente a obstáculos, tales como un piano vertical, una tapicería, una pared, etc., es lo mismo que exponerse sin resultados a una enorme fatiga de garganta y pulmones.

Las comidas irritantes, los aceites contenidos en ciertas frutas secas, las bebidas espiritosas, son cosas que no se avienen con el órgano. Los alimentos del cantante serán sanos y sencillos. Claro está que, apenas la garganta se encontrase enferma, se deberá suspender todo ejercicio.

Siendo de la máxima importancia que el cantante deje a la fisonomía toda libertad de movimientos, a fin de expresar las distintas gamas de la pasión, se hace necesario cuidar bien de abstenerse, en los estudios, de cualquier contorsión, cualquier hábito vicioso que pudiese trabar la libertad de movimientos. De ahí que aconsejemos colocarse delante de un espejo con el objeto de vigilar los movimientos del cuerpo, de las cejas, de los párpados, de la frente, de la cabeza, de la boca, en fin, de cualquier gesto, cualquier afectación que pueda mermar los valores del talento.

OBSERVACIONES GENERALES SOBRE EL MODO DE ESTUDIAR

Debiendo el alumno, antes que nada, dedicarse a conseguir una irreprochable justeza de entonación, vale decir lograr la exacta relación entre los sonidos que forman un intervalo cualquiera, es importante que el piano con el que se practique no deje nada que desear en cuanto a la perfección de su afinación. No podremos nunca insistir suficientemente sobre esta necesidad, generalmente poco comprendida. El instrumento que acompaña debe ser la guía segura del alumno y éste no deberá nunca ejercitar su voz sin consultarlo (3).

Un instrumentista infatigable estudia su instrumento cuatro, seis, ocho horas diarias, y si su aplicación se basa en métodos y principios seguros, los resultados no tardan en llegar bellamente. Si un sistema semejante tuviese que ser seguido también por los cantantes, su instrumento, incomparablemente más delicado, sucumbiría bajo tal esfuerzo y se consumiría en brevísimo tiempo. El instrumentista puede cambiar el instrumento si está demasiado usado; el cantante, en cambio, perdida una vez su voz, la ha perdido para siempre.

---

(3) "Un famoso cantante que oí en Roma —dice Grétry (*Essai sur la Musique*. tomo I, pág. 268)—, Gizziello, enviaba su afinador a las casas en donde quería mostrar sus talentos, no sólo por temor de que el clave estuviese demasiado alto, sino también por la perfección de la afinación". Gioacchino Conti, que se había puesto el seudónimo de Gizziello, como testimonio de gratitud por los cuidados que generosamente le había dispensado su maestro, Domenico Gizzi, era uno de los más grandes cantantes del siglo XVIII, y rival de Farinelli.

Es necesario, por consiguiente, ejercitarse con moderación, haciendo preceder el ejercicio mental al material, con el objeto de evitarse ejecuciones inciertas, las cuales en vez de ser un medio de progreso no servirían sino para fatigar aún al órgano más robusto.

Así pues, en los primeros días no se apliquen a los alumnos a ejercicios más de cinco minutos seguidos. Estos minutos podrán ser renovados cuatro o cinco veces al día, aunque siempre a grandes intervalos.

Más adelante, aumentando gradualmente cinco minutos cada vez el tiempo dedicado al estudio, se podrá extenderlo hasta una media hora; límite que no se deberá nunca sobrepasar. Después de cinco o seis meses estas medias horas de ejercicio pueden establecerse hasta cuatro por día, pero nunca más; y aún estas cuatro con la condición de que estén alternadas por larguísimos reposos.

El estudio diario debe comenzar por la emisión de la voz. Sobre este punto remitimos al lector al artículo que lo trata particularmente.

Tenemos nuestras buenas razones para no ocuparnos desde un comienzo de los sonidos *filados*, de los cuales no habremos de tratar sino hacia el fin de esta primera parte.

Filar los sonidos significa pulirlos, darles el último barniz. Para lograr éxito es necesario que el alumno sea ya dueño del movimiento de los pulmones y de la acción de la faringe. Si se quisiese desde un principio enseñar al alumno el estudio de los sonidos *filados* no se lograría sino fatigarlo sin instruírlo. En cierto sentido, la facultad de *filar* los sonidos debe ser el resultado de todos los otros estudios, ya que *filar* bien los sonidos y ser ya cantante es todo una misma cosa.

Contráigase la costumbre de estudiar los ejercicios a plena voz, ya que es más difícil desarrollarla que frenar la intensidad de los sonidos. Me parece inútil advertir que, aún diciendo que este estudio debe hacerse a plena voz, no se debe engrosarla, ni forzarla, ni emitirla estridente o áspera.

Los sonidos elevados del registro de cabeza en las mujeres y del registro de pecho en los hombres deben ser, en general, dulces y redondos.

No siendo concedido a todas las voces el llegar a un mismo grado de agilidad, habrá que contentarse con hacer que el órgano del alumno conquiste el mayor desarrollo posible de celeridad relativa. Más las voces son claras, *blancas*, finas, puras, más son aptas para adquirir agilidad; y viceversa.

Las sopranos deberán alcanzar el grado 132 = ♪ del metrónomo Maëlzel.

Apenas la voz de pecho esté desarrollada y pueda el alumno pasar de este registro al de falsete, haciendo el paso bien distintamente, se dará comienzo a los ejercicios.

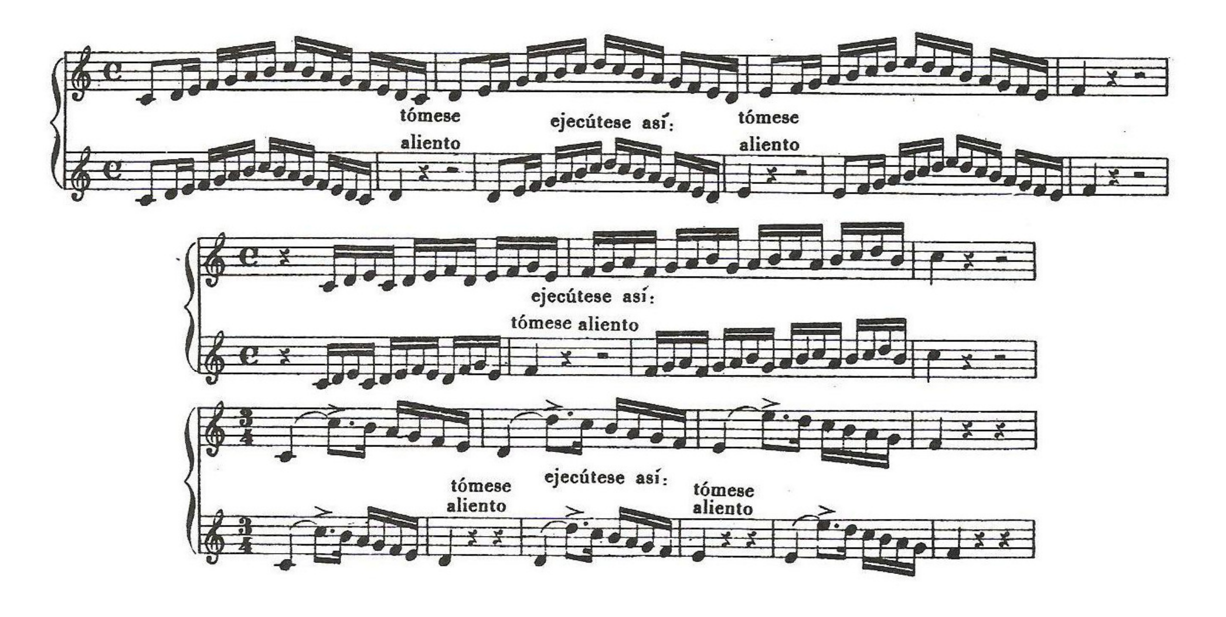
Aunque estos ejercicios se hallen escritos en *Do*, deberán ser transportados de semitono en semitono, poniendo atención a que la voz no pase nunca de los dos sonidos extremos, el grave, y el agudo, a los que pueda llegar sin esfuerzo.

Si un ejercicio resulta demasiado complicado al alumno por motivos del transporte, puede escribirlo en todas las diferentes tonalidades que la extensión de su voz le permite recorrer. Tal sistema le evitará largas dudas y hará que las formas de los pasajes se le hagan pronto familiares.

Para lograr más segura la entonación del principiante será útil que el maestro varíe la armonía de los acompañamientos.

No se debe, durante el estudio del alumno, ni hacer sonar en el instrumento su parte, ni cubrir la voz acompañando demasiado fuerte. Será también de gran utilidad suspender de cuando en cuando el acompañamiento, pues de tal manera se remarcan más los defectos de la ejecución y es más fácil discernir sobre ellos.

Ejecútese cada ejercicio a compás, con regularidad. Si, por acaso, se lo encuentra largamente continuado, sin pausas, el alumno, en cada respiración, podrá detenerse después de la primera nota del compás, empleando el resto del mismo para aspirar; luego volverá a tomar el ejercicio en el mismo sonido en que se detuvo. Así los ejemplos siguientes:



A medida que progrese el alumno disminuirá la frecuencia de las respiraciones; en ningún caso, por otra parte, débese tratar de prolongar la duración del aliento (*fiato*) más allá de los límites naturales.

El alumno debe atenerse a tal sistema con el objeto de familiarizarse con la gran aspiración, que es la más importante. Omitir tal estudio no haría sino producir una respiración precipitada, afanosa, asmática, breve y agitada. Ni tampoco debe el alumno dejar escapar, en la nota que abandona, la cantidad de aire que le queda aún en los pulmones. La acción del pecho debe ser siempre elástica y ligera.

Si bien, en la disposición de las materias de esta primera parte, hemos adoptado el orden que, a nuestra manera de ver, es el más racional, no pretendemos de ningún modo que tal orden no pueda ser invertido por el maestro, quien, en consecuencia, podrá cambiar la disposición de los ejercicios ,o también suprimir alguno, según convenga a las aptitudes o necesidades del alumno.

En cualquier ejercicio son requeridas las siguientes condiciones:

Atáquense puramente los sonidos, y con un golpe de glotis proporcionado a la intensidad del sonido.

Durante toda la duración del sonido manténgase perfecta e invariable la entonación.

Dése a cada nota rigurosamente la misma fuerza y valor.

Consérvese puramente y sin alteración la vocal.

El *timbre* diferente dependerá de la vocal: corresponde al maestro elegir la que mejor convenga al alumno. No obstante, debiendo ser el sonido lleno y caracterizado, se preferirán generalmente las vocales abiertas, redondeándolas levemente.

Para los sonidos del tercer registro se adoptará el *timbre oscuro*.

La agilidad debe ser ligada y articulada al mismo tiempo, ya que ello es requisito de su misma naturaleza: las otras formas de ejecución de la misma no se dirigen a otra cosa que al colorido.

Superadas las primeras dificultades comiéncese a ejercitar sobre las siete vocales: *a*, *e* (corta o cerrada), *e* (larga o abierta), *o* (corta o cerrada), *o* (larga o abierta), *u*, advirtiendo, no obstante, que hay que preferir a la *i* y a la *u* las otras cinco.

Generalmente hablando, la agilidad se debe ejecutar ligada en los tenores y en las mujeres; los bajos, al contrario, deberán cuidar de hacerla *staccato*, lo cual debe ser norma general para toda voz oscura y profunda.

El Metrónomo de Maëlzel (1) servirá para conservar la regularidad al compás y los valores, y se lo empleará apenas sean superados los primeros obstáculos. Este instrumento puede servir también para medir los diversos grados de acelerada ejecución, haciéndola que sea regular. Tal estudio se comenzará en movimiento lento, y no se acelerará más que cuando el pasaje sea logrado pura y correctamente.

En cualquier pasaje no se trate nunca de eludir o evitar el pasaje duro y marcado del registro de pecho, pasándolo al falsete, y viceversa. Afrontando francamente tal dificultad toda vez que se presente se obtendrá el medio seguro de hacerla familiar e irla venciendo insensiblemente. Aquí aconsejaré preferir el *timbre claro*, evitando hacer que degenere en el *gutural*, en lo que hay un gran peligro.

(1) Las divisiones de este instrumento están basadas en la duración de un minuto. Cada número indica cuántas son las oscilaciones que el péndulo debe realizar durante un minuto: por ejemplo, poniendo el peso sobre el número 60, el péndulo oscilará una vez por segundo.

CAPITULO II

CLASIFICACION DE LAS VOCES CULTIVADAS

VOCES DE MUJER

La voz de la mujer, más bella y flexible que la del hombre, es, por excelencia, la intérprete de la melodía.

Según las diversas conformaciones de los individuos, la voz de mujer varía en extensión, fuerza y carácter. De acuerdo a tales consideraciones se divide en tres clases:

Contraltos, que son las voces más graves;

Mediosopranos (*Mezzo-Soprani*), que ocupan el justo medio entre las contraltos y las sopranos y que están una tercera más al agudo que las primeras;

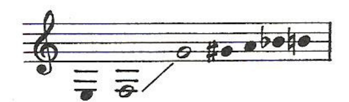
Sopranos, que son las más elevadas; una tercera más aguda que las mediosopranos.

CONTRALTO

Las voces de *contralto* tienen, en general, un carácter masculino y enérgico en el registro de pecho, que se distingue por las cualidades de potencia y redondez.

Y tanto en las mujeres, como en los hombres, como en los jóvenes, la base esencial de la voz es el registro de *pecho*, el cual, negligentemente trabajado y aún diría desconocido por muchos maestros, principalmente en Francia, permanece ignorado por gran número de alumnos que se encuentran, así, privados de uno de los más preciados elementos de la voz.

He aquí la extensión de este registro:

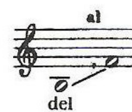


Obsérvese en el precedente ejemplo que los sonidos indicados con notas negras son de emisión dificultosa y hasta es dificultoso intentarla, tanto más cuanto que bien pocos individuos se encuentran dotados de un órgano tal que les permita formarlos sin esfuerzo, o de suficiente cautela como para evitar hacerlos innecesariamente. Nada más imprudente que pretender conquistarlos en contra de las disposiciones naturales.

El *falsete* se extiende entre las siguientes notas:



De ellas la porción comprendida entre



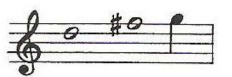
es débil y no puede sostenerse con la fuerza que otorga a las mismas notas la voz de pecho. Es por esto que, como demostraremos más adelante, preferimos, en esta parte de la extensión, el registro de *pecho* al de *falsete.*

Los sonidos



tienen intensidad y carácter, con tal que no se demore su estudio y con tal que el estudio esforzado de los mismos en registro de pecho no los haya dañado para el falsete.

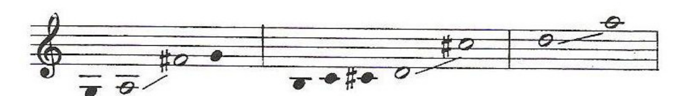
El registro de cabeza se extiende entre



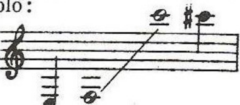
Este último registro es muy fatigoso para las contraltos, de modo que no se deberán afrontar los sonidos sino de paso, en los pasajes veloces. Cualquier canto que los exigiese con mucha insistencia sería inejecutable.

MEDIO SOPRANO

He aquí indicada, en el ejemplo siguiente, la extensión de los tres registros de la voz de medio soprano:



el cual se extiende algo más hacia el agudo y hacia el grave, por ejemplo:

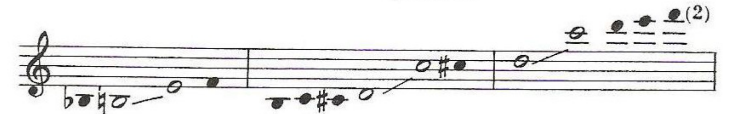


extensión que hay que considerar como excepcional (1).

La voz de medio soprano se adapta sumamente al colorido musical, ya que, si bien no posee toda la potencia de la de contralto en el registro de pecho, ni la espontaneidad de la de soprano en el de cabeza, está dotada de mucha mayor plenitud que las sopranos en los sonidos medios y bajos, y de mayor facilidad que las contraltos en los agudos. Las voces de medio soprano son, o pueden llegar a ser mediante el empleo de sus tres registros, iguales y plenas en toda su extensión.

SOPRANO

Las voces de soprano se distinguen principalmente por la facilidad y espontaneidad del último registro. Estas voces son brillantes y metálicas; potentes en los sonidos elevados y débiles en los bajos. He aquí la extensión:



Los sonidos comprendidos en el intervalo de esta quinta inferior no tienen carácter y adquieren una debilidad extremada; es necesario, pues, absolutamente, substituírlos por sus correspondientes sonidos de pecho, los cuales, si bien no son muy potentes, no carecen por completo de nervio. Los sonidos más elevados del segundo registro son débiles pero puros. Ya hemos demostrado que cada voz de mujer tiene su registro medio de dimensión idéntica, aunque diferente por la intensidad y la belleza.

VOCES DE HOMBRE

Examinadas la extensión, la naturaleza y la fuerza de las voces, he aquí el orden según el cual han sido clasificadas:

El *Bajo*, que es la voz más grave de todas;

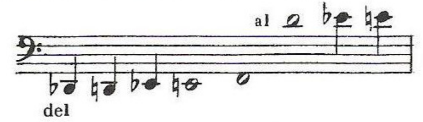
El *Barítono*, que se eleva una tercera de la anterior:

El *Tenor*, que se eleva una tercera del barítono;

El *Contraltino*, que es la voz más alta de todas, elevándose una tercera por encima de la voz de tenor.

BAJO

Los bajos pueden limitarse al registro de pecho únicamente. Una voz de bajo, sonora y voluminosa, se extiende entre las notas siguientes (3):



Los bajos profundos sienten fatiga al atacar el falsete; los sonidos de cabeza les faltan por completo. Por un capricho deplorable, la moda, que todo lo regula, los

(1) La Malibrán.

(2) Estos últimos sonidos, re, mi, fa, son raros. Oídos en las voces de la Sontag y de la Persiani el *re* y el *mi bemol*, pero el *fa* sólo en la de la Demerio, en 1819. Es notable la incomparable belleza y pureza que tenía la voz de esta artista.

(3) Porto, Levasseur.

ha, en nuestro tiempo, excluído del teatro. En cambio se les suplanta por los barítonos.

BARITONO

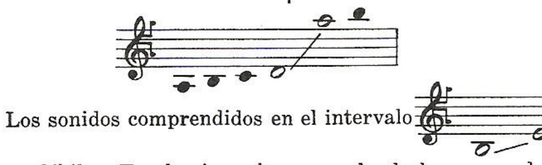
Esta voz, menos voluminosa que la anterior, es llena y característica. Se extiende entre las notas siguientes:



Todos los barítonos, como asimismo los tenores y los contraltinos (véase: *Prolongaciones del Organo Vocal*), tienen la facultad de formar los sonidos de falsete, en la misma extensión que los produce la voz de mujer. Aún así bien pocos barítonos pueden valerse de ellos con buen resultado.

TENOR

Estas voces, menos voluminosas que las precedentes, tienen más redondez, más claroscuro, y son más fáciles en los agudos. Raras veces su extensión abarca dos octavas.



Los sonidos comprendidos en el intervalo son débiles. Es el mismo lugar en donde las voces de medio soprano y de contralto son metálicas y plenas.

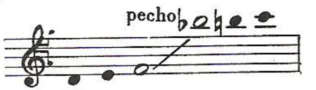
Para los tenores, más aún que para los barítonos, resulta feliz y natural la unión del registro de pecho con el de falsete.

La tesitura por demás alta que se emplea hoy para los tenores, no les permite eximirse del registro de falsete. Aún así el empleo de tal medio debe ser siempre determinado por la aptitud del órgano de fundir conjuntamente el *metal* de los dos registros; de todos modos, aún cuando se llegue a hacer el pasaje de un registro al otro inadvertido, la disparidad de los sonidos choca al oído y anula la unidad del efecto. Ni más ni menos, resulta como cuando se escucha dos individuos distintos que cantan alternativamente en una misma frase.

Todavía es más marcado el contraste producido por la voz de cabeza y la de pecho; en consecuencia se procederá, en su doble empleo, con mayor reserva aún.

CONTRALTINO

El contraltino es la voz más aguda de hombre. Este género de voz, clara y brillante, de la misma extensión que la de contralto, se extiende entre las notas siguientes (1):



En estas voces conjúganse a la perfección el registro de pecho con el de falsete. Este último, si bien es más sutil y femenino que en las demás voces de hombre, presenta una diversidad de carácter con el registro de cabeza, el cual está reservado exclusivamente a la mujer.

CUADRO DE LA CLASIFICACION DE LAS VOCES



(1) Rubini, Haitzinger.